

Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo

Ana Suárez Miramón
Departamento de Literatura española y Teoría de la Literatura
UNED. Paseo Senda del Rey, 7
28040 Madrid
asuarez@flog.uned.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 16, 2012, pp. 107-122]

La variedad de retratos femeninos en la poesía de Quevedo puede resumirse en dos extremos opuestos: la idealización, correspondiente al sentido de la belleza renacentista, y la deformación caricaturesca, propia de la consideración satírico-burlesca barroca, paralela en pintura a las figuras grotescas de Arcimboldo (*El bibliotecario*, *Flora*). En este trabajo sólo vamos a acercarnos a los ejemplos de retratos femeninos idealizados, que se corresponden con la lírica amorosa del autor. Aunque estamos totalmente de acuerdo con el profesor Arellano¹ acerca de la capacidad de Quevedo para escribir poemas de amor que no se ajustan a modelos determinados sino que constituyen para el autor un medio de explorar y ejercitarse «en todos los códigos expresivos a su disposición», nos parece, sin embargo, que el retrato femenino no sólo resulta un «juego agudo del ingenio», realizado con todos los elementos posibles de la retórica, sino que además el poeta ha tenido muy en cuenta la técnica del retrato pictórico como otro elemento más de sus juegos de ingenio. No podía ser de otra manera si recordamos las importantes interrelaciones entre poetas y pintores, las coincidencias entre las dos artes (consideradas «hermanas»), y cómo los tratadistas de pintura entendieron muy pronto que su labor, como la del escritor, era muy semejante.

Por los tratadistas de la época sabemos que el retrato constituye un género pictórico bien asentado en el Siglo de Oro. Ya en 1600, Gaspar Gutiérrez de los Ríos, al definir la competencia de la pintura con la poesía (cap. x) se refirió a cómo pintar las personas «de manera que nos parezca que están hablando y con el espíritu, y con las demás cosas nos engañen pareciéndonos verdaderas»². Es decir, atendiendo a lo que

1. Ignacio Arellano, «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», en www.cervantesvirtual.com

2. En «Noticia general para la estimación de las artes...», dirigido al Duque de Lerma», incluido en Calvo Serraller, 1981, pp. 59-143. La cita en la p. 61.

se denominaba entonces el «movimiento de almas», frase muy repetida entre los tratadistas italianos y con la que se indicaba que un retrato no sólo debía atender al aspecto exterior sino al interior de las personas. Vicente Carducho, en 1633, en sus *Diálogos de la pintura*³, también dedicó un diálogo (séptimo) al retrato y a su uso; resumió su importancia social, didáctica y cultural en la época, y su difusión. Resaltaba la capacidad que ofrecía la representación de personajes en su posible carácter realista, alegórico, paródico, perspectivista o impresionista-intimista. Pocos años después, Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*, dedicó igualmente bastantes páginas al arte del retrato (capítulo VIII), además de su libro sobre los mismos. El pintor y teórico reconocía la especial importancia de la luz para el retrato femenino (al igual que para la pintura de la Virgen o los ángeles) y la casi obligación que el pintor tenía con la retratada (de idealizarla), motivo por el que a veces se veía forzado a transformar el original con el consiguiente enfado de quien había encargado la pintura como recuerdo, según refiere en alguna anécdota⁴.

En pintura, el retrato moderno (que se remonta al siglo XV con Van Eyck y Robert Camping) no sólo restituyó la variedad de tipos físicos, edades o expresiones sentimentales sino que progresivamente fue aportando un contenido simbólico al mismo. En síntesis, fue en la Florencia de Lorenzo el Magnífico cuando se multiplicaron los retratos femeninos, sobre todo los no institucionales y de carácter individual. Los «*Retratos de mujer joven*», de Antonio Pollaiuolo, los de «*Giovanna Tornabuoni*», de Domenico Ghirlandaio, los de Durero (*Joven veneciana*, 1505), Lorenzo di Credi (*Retrato de una dama joven*) o los de Botticelli reflejan la riqueza de ambientación, la preferencia por los colores y la luz y muestran la estrecha relación entre poesía y comunicación visual, y entre arte y filosofía, propios de la influencia de Poliziano y Ficino. El modélico retrato de *Ginebra de Benci*, de Leonardo, representado con el simbolismo del enebro, conforma por vez primera un juego entre Naturaleza y el nombre de la retratada que intenta comunicar algo más que la propia obra de arte y se erige en un elemento pre-emblemático, según Santiago Sebastián⁵; también la enigmática *Gioconda*, capaz de sugerir el misterio interior a través de la sonrisa, que se incorpora por vez primera a la pintura moderna, dieron paso a los grandes retratos de la *Dama del armiño*, la *Belle Ferronière* o *La Fornarina* capaces de sugerir, además de vida, sentimientos, bien por la pintura de la boca (sonrisa) o por la estudiada mirada de los personajes. El interés por los ojos y la boca para transmitir el interior de las personas se fue afianzando en el

3. Carducho, *Diálogos de la pintura*, pp. 334-337.

4. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 531: «Algunos dispensan con las mujeres, perdonando algunas cosas contra la hermosura que, aunque se ha de prometer, no es justo que se haga; porque todo lo que se aparta de lo natural pierde su buena opinión, como me ha sucedido una vez condescender con una muy gran Señora aventurar el caer en desgracia de su padre».

5. En Sebastián, 1995, p. 38.

retrato femenino hasta el punto de convertirse ya en Tiziano en un auténtico *topos* de sus creaciones. El retrato femenino siguió los modelos del pensamiento florentino para representar a la mujer ideal, perfecta, y no importaba tanto cómo era sino cómo la veía el artista. De hecho su cuadro *Flora* (1515) se ha considerado como la representación del ideal femenino renacentista, ideal coincidente con el formulado por la poesía neoplatónica. Hay una anécdota de Tiziano en torno al *Retrato ideal de Isabella de Este* que revela este sentido idealizador propio de la pintura de la mujer. En 1536, cuando Isabella (una de las protagonistas del *Cortesano*) contaba más de 50 años, entregó al pintor un retrato de cuando ella tenía unos veinte para que lo interpretase a su manera en una copia; así lo hizo Tiziano y la marquesa, al verlo dijo: «El retrato nuestro pintado por Tiziano nos agrada tanto que dudamos de haber tenido, en la edad que representa, tanta belleza como contiene»⁶.

Tras los modelos de Tiziano, los bellos retratos del Veronés (*Retrato de mujer*, *La bella Nani*, *Retrato de una mujer con perrito* y la que representa la *Alegoría realista*, mujer cargada de adornos —sortijas, brazaletes, diademas— y una vestimenta marcada con abundantes pliegues); los de Pontormo, que intensificó el color de los vestidos y el simbolismo de su ambientación (*Retrato de mujer de rojo*); los de Tintoretto, quien, sin abandonar los adornos, impuso una mayor sensualidad a través de las posturas (*La mujer que se descubre el pecho*), y los de Bartel Bruyn, quien en su *Busto de mujer joven*, como ha reconocido la crítica, realizó una completa idealización, aunque respondiese a un modelo real anónimo, muestran la trayectoria del retrato pictórico coincidente con el retrato literario, pues pocas veces se describía el modelo real en ninguna de las dos artes y, sin embargo, mostraban gran semejanza con las diosas o las santas, tan sólo diferenciadas en el atuendo o en los rasgos icónicos. Hay que esperar a la escuela holandesa para ver ejemplos de retratos de mujeres más realistas y populares, como *La joven de la perla*, *La encajera*, etc.

Lo que importa es que durante dos siglos la pintura fue conformando un canon de belleza femenino que podría resumirse en los ejemplos de Botticelli (*Venus y Flora* o *Primavera*) y en la *Flora* de Tiziano. Estos modelos representan la síntesis de las cualidades del retrato femenino (sensual y virginal), que marcaron las cualidades estéticas que para arte y literatura debían tener los ejemplos retratados, sin perder por ello el recuerdo de una realidad. Este hecho, que pudo ser novedad para la pintura, ya tenía sus precedentes literarios en Petrarca. Como escribió Francisco Rico, refiriéndose a Petrarca, Laura

no es tanto Laura como la imagen de Laura en el poeta, la conciencia petrarquesca de estar contemplando y rumiando esa imagen. [...] El rostro y la figura de Laura que el poeta encuentra dondequiera que pone la vista, porque los tiene indeleblemente grabados dentro de sí⁷.

6. Citamos por Zuffi, 2006, p. 239.

7. Rico, 1994, p. 21.

A partir de la creación de Petrarca, Giorgioni pintó el retrato más conocido de Laura (con laurel sobre la cabeza) que, más que retrato, representa el arquetipo literario del personaje. Pensamos que lo mismo podría decirse de la mayoría de los retratos pictóricos, sobre todo los que representan jóvenes que por su belleza pueden simbolizar el amor, que son los que nos interesan ahora.

En la mayor parte de los casos no se puede saber si los retratos responden a la copia de una persona real o al deseo de sentirlos de esa determinada manera. El desconocer quiénes eran los modelos retratados, tal como manifiestan los títulos genéricos que ponderan la belleza femenina (que junto a la virtud o nobleza eran los motivos para retratar a la mujer), nos indica que muy posiblemente también estaba condicionado por las ideas del artista más que por la realidad misma. De hecho llama la atención el parecido de unas a otras mujeres representadas. Prácticamente todas son jóvenes, rubias, de cabellos ensortijados, de tez blanca, cuello enhiesto y de gran elegancia, y todas expresan una armonía interior a través de su sonrisa, mirada o sensación de movimiento. En realidad, como destacó Carducho, funcionaba más en el artista el «pintor interior»⁸ que llevaba dentro que su capacidad de retratador. En este sentido, Hennessy recuerda que, a diferencia de los retratos masculinos, los femeninos obedecían a imágenes de ideas (morales o estéticas) y muchas se convirtieron en piezas comerciales de gran aceptación como obras de arte y no como objetos de recuerdo, función original del retrato. En este sentido fue muy famoso el retrato de Tiziano titulado *La bella*, adquirido por el duque de Urbino sólo por su belleza⁹.

En España, a medida que avanzaba el Siglo de Oro, se iban multiplicando los retratos. En algunas casas nobles se llegó a componer toda una genealogía de retratos de antepasados, que se remontaron en algún caso hasta Almanzor (Casa de Lara). El retrato no sólo era importante como obra de arte sino como elemento sentimental, pues hasta cierto punto se identificaba con «la misma persona retratada», como señaló Julián Gállego, para quien, al igual que el retrato del rey equivalía a su presencia, el de la amada «casi equivale a su posesión»¹⁰ y en la literatura, especialmente en el teatro, son muchos los ejemplos de enamorados de un retrato como documento de época.

Es evidente que el retrato artístico y literario compartían rasgos y técnicas comunes, los llamados «bordes de encuentro», aunque el repertorio de gestos para los retratos femeninos resultaba muy limitado: las manos podían descansar sobre el brazo de un sillón, sostener un pañuelo, un abanico, una flor, una carta o estar unidas en señal de modestia. Sin embargo, la sonrisa, como elemento nuevo que evidenciaba la introspección, la inteligencia y los sentimientos, resultó esencial en

8. Carducho, *Diálogos de la pintura*, pp. 188-189.

9. Pope-Hennessy, 1985, pp. 162-163.

10. Gállego, 1972, pp. 259-260.

la representación femenina. Leonardo, el primero de los modernos en pintar esa sonrisa, explicó en sus escritos que «en el movimiento de la boca, en sus gestos, es donde mejor se revela el carácter, y por supuesto, en el modo de hablar y en lo que se dice, que nunca puede ser representado en un retrato»¹¹.

El ya citado Gaspar Gutiérrez de los Ríos dedicó otro de los extensos capítulos (xiii) de su tratado a mostrar la competencia de la pintura con la retórica y dialéctica, remontándose a las fuentes clásicas. Su trabajo muestra, una vez más, la estrecha relación entre las artes y, concretamente en el tema que nos ocupa, la relación entre retrato y *descriptio*. En general, en las retóricas de la época (López Pinciano, Cascales) se identificaba el proceso creador del poeta con el del pintor, pues aquél debía «imitar con palabras» lo que éste con líneas y colores y son muchos los ejercicios de écfrasis que se encuentran en los poetas, y por supuesto, en Quevedo.

Pozuelo Yvancos¹² ya señaló en un preciso trabajo cómo la figura retórica de la *descriptio*, muy importante en la época clásica, se fue adelgazando en las retóricas medievales y en el siglo xvii incluso se llegó a confundir con el tópico del panegírico. Partimos de sus palabras para situar el contexto literario de Quevedo en torno a este tema:

Ya en la poesía de raíz petrarquista, la *descriptio* se ha concretado casi exclusivamente en la prosopografía de intención panegírica, referida además a un número muy reducido de atributos, especialmente el rostro y el cabello de la dama.

Tras afirmar que la lírica amorosa de Quevedo constituye un verdadero género y destacar que los retratos femeninos son abundantes en ese tema, fundamentó su trabajo en el análisis de doce poemas, estudiados a la luz de retratos literarios anteriores, desde los de Juan Ruiz hasta Lope, Góngora y Villamediana. Sus conclusiones en torno a la primacía del carácter petrarquista y no cancioneril del autor, la influencia que ejercieron los retratos de Petrarca (por ejemplo al destacar la risa), la tendencia a la agudeza, la sustitución del símil por la metáfora y, sobre todo la importancia del color, nos apoyan para nuestro trabajo que parte no del retrato literario sino de la relación entre el retrato artístico y el literario.

Esta relación no podía ser extraña a Quevedo. Sabemos que el poeta estaba muy interesado por la pintura y fue muy elogiado por Carducho en sus *Diálogos*¹³, quien destacó que entre «las personas ilustres» que amaban la pintura, la practicaban y poseían, Quevedo competía con los grandes. Asimismo, su silva *Al Pincel* puede considerarse un breve tratado de sus gustos y de su conocimiento de la técnica de diversos pintores.

11. Mena Marqués, 1994, pp. 364-365.

12. Pozuelo Yvancos, 1980, pp. 1 y 10.

13. Carducho, *Diálogos de la pintura*, pp. 444-445.

También se conocen sus amistades con pintores, sobre todo con Pacheco (quien le retrató en su viaje a Andalucía) y con Velázquez y por su testamento se sabe de su dedicación al coleccionismo, en el que predominaban las pinturas de Flandes. Incluso en un soneto atribuido a Góngora el cordobés le negaba tanto su capacidad de poeta como de pintor, lo cual indica que en su época era reconocido como otro poeta pintor.

Por su parte, la crítica ya ha destacado la importancia de «lo visual y lo pictórico» en su obra, según estudió Orozco¹⁴ y cómo las diferentes formas de pintura (retratos, paisajes y bodegones) están presentes en sus textos, como demostró Soledad Arredondo¹⁵. Además, si se tiene en cuenta que la generación de Quevedo (1580) coincidió con la difusión de los modelos flamencos y con la exteriorización de los sentimientos en pintura, reflejados sobre todo en la estructura de las composiciones y en la importancia concedida al color, según Gállego¹⁶, no parece extraño que el poeta también se interesase por los retratos femeninos en pintura para ejercitarse en otras vías de expresión propia.

En su silva *Al pincel* puede verse el entusiasmo del autor ante la pintura en general, por su capacidad de infundir vida en el lienzo y, sobre todo su admiración ante las pinturas de personas. Dedicó bastantes versos¹⁷ a elogiar el retrato («Tu sabes sacar risa, miedo y llanto», p. 245) y alabó a los grandes autores, sobre todo a Tiziano, por su habilidad para conseguir de su «docta mano» «mentir almas». Celebró el retrato de Rosa Solimán, Roxolana, hoy perdido, pero del que queda una copia¹⁸; también de Rafael y Miguel Ángel elogió su técnica para trasladar al lienzo sus propios pensamientos, «vida y alma»; en el caso de Juan Bautista Ricci, Quevedo se extendió algo más para ponderar su gran habilidad para componer un rostro femenino, como el «de Lícida hermoso», en el que supo poner:

en sus cabellos
oro, y estrellas en sus ojos bellos;
en sus mejillas flores,
primavera y jardín de los amores;
y en la boca, las perlas,
riendo de quien piensa merecerlas.
Así que fue su mano,
con trenzas, ojos, dientes y mejillas,
Indias, cielo y verano,
escondiendo aun más altas maravillas (p. 244).

14. Orozco, 1982.

15. Arredondo, 2008.

16. Gállego, 1972, pp. 5-6.

17. Citamos por Quevedo, *Poesía original completa*, ed. Bleuca.

18. Como advierte Bleuca, el cuadro fue muy alabado por Lope (*La Dorotea*, III), Quevedo, *Poesía original completa*, p. 244, n. 2.

Asimismo, de Velázquez (texto recogido por Orozco y no incluido en la edición de Blecua) destacó su grandeza para «animar lo hermoso» hasta el punto de construir un retrato cual si fuese un espejo:

si en la copia aparente
retrata algún semblante, ya viviente
no le puede quedar lo colorido
que tanto [le] quedó [lo] parecido,
que se niega pintado, y al reflejo
le atribuye que imita en el espejo¹⁹.

Estos versos pueden considerarse una breve estética del retrato pictórico donde el poeta celebra sobre todo la capacidad de dar vida y realidad a las personas retratadas. En Quevedo confluyen pues, la seducción por el género pictórico más estimado en la época barroca²⁰ y la tradición literaria de la *descriptio* que, tras Petrarca y Herrera, habían sentado las bases para la realización de retratos ideales a partir de los de Laura y Leonor de Milán. Tanto la ideología como la estilística petrarquistas habían elaborado unas normas para describir el rostro femenino de acuerdo con tres colores fundamentales (oro, blanco y rojo) y con un orden siempre descendente (cabello, rostro, cuello). A Quevedo le correspondía, como en otros temas, buscar la originalidad en sus creaciones y lo consigue de diferentes maneras pero siempre fusionando lo pictórico y lo literario y, en ocasiones, utilizando la técnica del pintor, como en el ejemplo del espejo velazqueño (ya anticipado por Tiziano) y en el modelo de Hans Baldung, *Las tres edades de la mujer* (h. 1510), con el que alegorizaba plásticamente el paso del tiempo.

Antes de analizar los recursos de Quevedo, hemos tratado de organizar la materia del retrato de acuerdo con las diferentes formas que aparecen en el autor, pero ya adelantamos que, como era de esperar, no hemos encontrado ningún poema donde el retrato esté conformado con una expresión textual directa. Hay también una mayor preferencia por destacar el color que por señalar los perfiles concretos propios del dibujo. Igualmente, coincide con los pintores en señalar la importancia del movimiento, la mirada y los gestos como expresión visible de los sentimientos de las damas. Se pueden destacar los siguientes grupos en el corpus de su lírica amorosa:

1. Composiciones en las que aparece el término retrato o que son verdaderos retratos aunque el título no recoja ese término, pues ya se sabe el problema de los títulos.

2. Composiciones en las que predomina la pintura del semblante («los misterios del ceño y del semblante» núm. 334, pp. 363-364)²¹, a

19. Citamos esta parte del poema *Al pincel* por Orozco, 1982, p. 431.

20. Pérez Sánchez, 2000, pp. 56-57.

21. Citamos primero el número de orden del poema y la página en que se encuentra en la citada edición de Blecua.

partir de los gestos, sobre todo de la risa (núm. 265, p. 308; núm. 303, p. 343; núm. 325, v. 9, p. 358; núm. 339, v. 12, p. 367; núm. 442, v. 9, p. 491; núm. 445, v. 10, p. 493) y la mirada. De los ojos destacó, además de la luz, su movimiento. A ellos dedicó muchos poemas concretos, identificándolos con luminarias portadoras de armonía universal (núm. 333, p. 363), constelaciones (núm. 482, p. 518), planetas (núm. 443, p. 492), sol o estrellas (núm. 465, p. 506), y, en fin, con todo cuanto da luz y se mueve en el macrocosmos (el firmamento, núm. 404, p. 437) o con lo que da vida a los distintos elementos (fuego, núm. 411, p. 441). Por ello, no merma la hermosura en una dama bizca (núm. 315, pp. 350-51), ni tuerta (núm. 316, p. 351), ni ciega (núm. 317, p. 352) pues en cualquier caso, y paradójicamente, siempre posee luz suficiente.

3. Composiciones dedicadas fundamentalmente al cabello y del que destacó igualmente su color y movimiento, muy presentes también en ejemplos del arte manierista desde la pintura de Botticelli. Las metáforas del agua (ondas, núm. 449, p. 495; núm. 445, p. 493) y del aire (ondear, núm. 349, p. 373) son las preferidas. Asimismo, recrea escenas en las que cualquier anécdota sirve para elogiar ese cabello, como unos claveles de adorno (núm. 339, p. 367), otros formando diadema (núm. 501, p. 531) o simplemente, el cabello suelto (núm. 349, pp. 373-374).

4. Composiciones en las que su centro de atención es la boca. En ocasiones no se trata de poemas completos sino de versos integrados en composiciones más amplias. Una anécdota, como el bostezo (núm. 405, pp. 437-438), un clavel entre los labios (núm. 303, pp. 342-43) o unos pedazos de búcaro que la mujer se acerca a la boca (núm. 320, p. 354) le permiten al autor recrear retórica y plásticamente determinadas actitudes de las damas.

5. Retratos no sólo del semblante, sino del cuerpo de la mujer captada en diferentes situaciones, posturas o espacios naturales: unas veces, formando parte de un «cuadro pastoril»; otras, dormida (núm. 433, pp. 474-475); en ocasiones cortando flores (núm. 504, p. 533) o tumbada a la sombra de un laurel (núm. 505, pp. 533-534), etc... Es decir, en las posturas que aparecen en las pinturas mitológicas y que el teatro había divulgado.

Incluso se podría hablar de proyectos de retratos alegóricos, de acuerdo con la tradición pictórica iniciada sobre todo con la *Flora* de Tiziano y con la de Rubens, a partir de la identificación entre mujer y Naturaleza. El soneto 348 (p. 373) es un ejemplo realizado a partir de la identificación del nombre de la zagala, Aurora, con la diosa del amanecer, cuyo «retrato» deja ver el de su propia pastora. En otra ocasión, la identificación entre Aminta y el Sol (343, pp. 369-70) permite una descripción paralela.

La relación entre lo pictórico y literario puede observarse muy bien en el soneto *A la Magdalena* (núm. 193, p. 211) donde la coincidencia entre los detalles pedidos a los pintores para representar a la santa y la secuencia del poema es total: cabellera suelta, lágrimas, frasco de

perfumes y la unción de los pies de Cristo. Aunque no se trate de un verdadero retrato²² sí apoya las características comunes de pintores y poetas al pintar a una mujer determinada.

Entre los recursos del poeta resulta muy interesante la utilización del espejo en los retratos. Si en pintura se presentaba como atributo de Venus para potenciar la belleza, o como motivo para reproducir imágenes o plasmar una realidad distinta al objeto real, Quevedo lo utiliza con unos mismos fines: como medio de «transformación imaginaria entre cielo y Flori» (núm. 408, pp. 439-40); para describir una belleza que termina, como ocurre con Laura (núm. 304, p. 343), o para significar las tres edades de Floralba (pasado, presente y futuro) según el correspondiente modelo citado de Hans Baldung, e incluso para mostrar una realidad oculta, como ocurre con los ojos, que se identifican con la propia luz (núm. 417, p. 449) o incluso con el neoplatónico rostro de Lisi en el soneto *Dificulta el retratar una grande hermosura...* (núm. 307, p. 345), que está en la línea de lo que en la silva *Al pincel* elogiaba de Velázquez: «al reflejo / le atribuye que imita en el espejo».

Por el momento nos centramos en el grupo de composiciones en las que aparece el término retrato o que lo son aunque el título no recoja el término. Hemos seleccionado varios ejemplos en los que utiliza diferentes técnicas:

1.1. *Dificulta el retratar una grande hermosura...* (núm. 307, p. 345). Ante el tópico retórico a que había llegado la pintura de una dama, Quevedo en esta composición se identifica con un pintor incapaz de mirar el modelo para realizar la copia. La luz que emana del original le impide trabajar. En un diálogo retórico con su modelo muestra su lucha para elegir los colores y formas adecuadas. Sin embargo, no encuentra más posibilidad de singularizar el retrato que utilizando la técnica velazqueña del espejo (anticipada en las Venus de Tiziano y de Rubens), por una parte, y de la estética neoplatónica de la luz, por otra. Pictóricamente, del mismo modo que Velázquez, al pintar a unos personajes (Meninas) ante el espejo, les permitía ocupar un puesto doble (el lugar del espectador y el interior del propio lienzo), el poeta soluciona el «bosquejo imposible» con que se encuentra trasladando toda la luz del original femenino (estética de Ficino) al espejo capaz de reflejar así la copia. De ese modo prescinde de la consabida «nieve» y rosa» y de «los dos luceros» pues ya toda la luz del original se centra en el espejo cuya copia no puede ser más que perfecta también. Al convertir el espejo «en original, pintor, pincel y copia» (v. 14), se asegura que el espejo o luz de la propia dama, acertó «en su reflejo» para componer el retrato. De alguna manera recuerda el extraño retrato de Auristela, al final del *Persiles*, que reunía en la copia el propio original que no era sino una luz cegadora. Aquí también, como en el personaje cervantino,

22. Hay que recordar que los personajes mitológicos y las santas tienen enorme parecido con las damas retratadas o los modelos realizados a partir de una base real.

es «la lumbre propia» de la mujer la que traslada al lienzo la copia. Si bien en la bibliografía del soneto se han señalado sus fuentes clásicas griegas («epigramas descriptivos de estatuas y cuadros del libro xvi de la *Antología griega*») y los modelos de Tasso y Marino, y se ha sugerido incluso la posibilidad de una lectura ontológica, nos parece que también ha de tenerse en cuenta la solución aportada por la pintura de la época a los problemas de pintar materialmente lo que es inmaterial. Además el poema exhibe una terminología pictórica que no deja lugar a dudas: considerar la importancia de la luz para el retrato femenino y fijar los elementos para llevarlo a cabo (pínel, copia, original, bosquejo, pintor, retrato).

1.2. *Retrato no vulgar de Lisis* (núm. 443, pp. 491-492). Aquí, para confeccionar el retrato sin caer en el tópico, el poeta introduce varios elementos estilístico-pictóricos, en las diferentes secuencias estróficas referidas ordenadamente al cabello, rostro, boca y ojos, sin necesidad de nombrar colores en forma adjetiva. Respecto al cabello, las «crespas hebras» se visualizan a través de la cita de Midas cuyo dorado aparece así totalmente potenciado («que [...] tuvo entre sus manos Midas»); los ojos constituyen el eje del rostro y pasan a ser «estrellas negras encendidas» en medio de la «nieve» y «vivos planetas de animado cielo» que ilustran su movimiento. De esa forma, la persona de Lisi aspira a ser «monarca» de ese cielo, es decir, sol, fuente de luz y movimiento; sus labios no sólo compiten con «anticipadas rosas» para mostrar las «auroras en la risa amanecidas» sino que se ocultan «con la avaricia del clavel» que, como advierte González de Salas, nos define su pequeño tamaño. Mediante una sucesión de metáforas, el poeta esquivo los procedimientos habituales de la descripción consiguiendo, sin embargo, potenciar al máximo la luz (lo más reiterado entre los tratadistas para pintar el rostro femenino y el de los ángeles) hasta concluir el soneto con la identificación de la luz y Amor, hecho sólo permitido a Lisi. El retrato resultante nos permite visualizar a Lisi sin contornos ni líneas pero plena de luz y color como las Venus de Botticelli o de Tiziano, y además la presenta viva a través de la risa. Gracias al aparente contraste del claroscuro (ojos-rostro) se potencia aún más la luz por las estrellas encendidas. Sin olvidar la estética de la luz, traducida estilísticamente por metáforas enlazadas, el poeta consigue, efectivamente, realizar un retrato nada vulgar de su modelo.

1.3. *Pintura no vulgar de una hermosa* (núm. 431, pp. 472-473). La preocupación del autor por no caer en la imagería manida de lo que él mismo criticaba como propio de «poetas hortelanos», se observa también en este romancillo, de ascendencia medieval y con cierto toque satírico. Aquí el retrato se extiende más allá del semblante e incorpora las manos. Además el autor juega con el doble plano de objeto artístico y espectador. Comienza con el orden tradicional, por los ojos, sin nombrarlos. En su lugar habla de las «niñas» de Marica, las que juegan con su luz y asombran cuando miran «apenas» y «dan a mirar glorias». La

técnica pictórica se superpone aquí a las sugerencias de pintura histórica al identificar los ojos con «paladines» de aventuras, en su capacidad de sembrar duelos y destacar la «avaricia» de su «risa» y «perlas» que «nunca dan limosnas». Para nada se alude al color de las mejillas; en su lugar, se definen por lo que les sobra y pueden dar a la Naturaleza («de lo que les sobra, / prestan al verano / lo que a mayo adorna») y posteriormente se pondera al máximo el color sin citarlo, mediante una doble metáfora: primero, con la identificación de mejillas con «Jardines de Chipre» (en clara alusión a la rosa y a Venus) y éstos con «Falerina» («por lo que aprisionan»). Esta suma de metáforas permite una gran plasticidad, sugiere los abundantes temas pictóricos de Flora, de la *Primavera* de Botticelli o las frecuentes alegorías de los sentidos, como las realizadas por Brueghel y Rubens. La metáfora de Falerina sirve para potenciar el atractivo que la pintura puede tener ante el espectador que contemple su rostro. En el caso del cabello también se elude su color; en su lugar se intensifica su plasticidad con las metáforas que aluden a un mismo tiempo al movimiento y a su abundancia y riqueza: «bate / moneda en coronas; / Indias son tus sienes, / minas son tus cofias», de manera que inunda de oro toda la estampa, sin nombrar el sustantivo oro ni su color; finalmente, las manos tampoco se definen por la blancura habitual; mediante una gran paradoja nos dice que forman un «nevado fuego» que «amenaza yelos / cuando rayos forja». Si estilísticamente, como afirmó Arellano²³, el tema está construido «sobre el eje de las sucesivas ingeniosidades, juegos de palabras, alusiones o conceptos de proporción e improporción», nos parece que también la originalidad se basa en la capacidad del poeta para realizar un retrato sin nombrar un solo color pero sugiriendo la extraordinaria plasticidad en un diálogo constante entre el objeto del cuadro y el espectador que lo contempla. Esa riqueza que se difunde por el rostro y el cabello recuerda a los innumerables cuadros de Flora y los retratos emblemáticos de la época, como el denominado *Retrato simbólico*, de Bartolomeo Veneto²⁴.

1.4. *A un retrato de una dama* (núm. 364, p. 383). Un ejemplo muy distinto al anterior resulta este soneto que representa el valor sentimental del retrato en la época (tema estudiado por Julián Gállego), que en el caso de la amada, de alguna manera se identificaba con su auténtica presencia. Quevedo alaba en éste las cualidades pedidas por los pintores a los retratadores: que la copia pareciese viva a partir del gesto y la mirada. En este caso, el parecido entre original y copia resulta asombroso; ambos son tan iguales que el espectador-poeta duda «cuál de los dos formó Naturaleza»; la mirada de Filis también resulta idéntica en modelo y copia y, por tanto, los dos coinciden en sacrificar al poeta («en llevar tras sí mi fe y deseo»). El poeta sólo descubre cuál es

23. Véase Arellano, «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo».

24. Sobre el significado de esta obra puede verse el estudio de Pope-Hennessy, 1985, pp. 254-255.

la copia al ver que no huye de él cuando la mira: «mirándome, no huye». Este breve homenaje al valor del retrato le permite al poeta expresar su sentimiento amoroso no correspondido. Además el poema concuerda con las cualidades que había elogiado de la pintura en su silva *Al pincel* y con las alabanzas dedicadas a Velázquez como retratista.

tú solo te atreves
a engañar los mortales de manera,
que, del lienzo y la tabla lisonjera,
aguardan los sentidos,
cuando hermosas cautelas acreditas (vv. 50-54).

Este soneto parte de una valoración sentimental del retrato muy importante en el Renacimiento hasta tal punto que permitió estructurar y crear nudos dramáticos en el teatro de la época²⁵ a partir de la consideración psicológica y social que prácticamente identificaba la copia con la persona retratada.

1.5. *Procura cebar a la codicia en tesoros de Lisi* (núm. 445, p. 493). Otro ejemplo diferente, que además podría servir para una inscripción visual y de llamada de atención a los espectadores de un cuadro, en este caso a los navegantes, lo constituye este soneto, de ascendencia horaciana. La original fórmula para realizar la *descriptio* de la amada se efectúa a partir de dos elementos: el marco en que se inserta la escena y la situación del espectador que convierte el retrato en una imagen superpuesta.

El marco, ante el mar, implica la detención del navegante por la llamada, primero, y por la imagen después. Comienza con una exhortación a los buscadores de riqueza del Oriente; les conmina a dejar de «sangrar las venas» en busca del «rubio metal» para que contemplen dónde están los verdaderos y más ricos tesoros: en Lisi. El nombre femenino está situado en el centro del poema (v. 7) y en mitad del verso, y tras nombrarla todo se centra en su retrato, que si obedece al tópico descriptivo, resulta original por la peculiar percepción del espectador. Mediante las hipérboles, la situación de la imagen, a modo de cuadro-escenario en el centro de la escena, resulta de extraordinaria plasticidad. Por lo que explica el poeta (que se corresponde con la visión que ofrece), los marineros ya no necesitan salir en busca de tesoros. En la frente de ella se aprecia la «hebra sutil» del venero áureo. Con la reiteración de la fórmula paralelística de los tercetos («si buscas») con la que interpela al viajero, establece una gradación dramática ascendente, que avanza desde el agua (perlas), la tierra (flores), el aire (luz) hasta culminar en el cielo (estrellas), de modo que el rostro de Lisi se muestra como un breve universo, fuente de toda riqueza y color. Además, con la secuencia de metáforas, «Colón», para las perlas, «Tiro» para la grana, la «primavera» para las flores, y las «estrellas» para la luz y el cielo, rompe

25. Un ejemplo que demuestra la importancia del retrato en las relaciones amorosas y sociales puede verse en la crítica del entremés de Moreto *El retrato vivo*.

el esquema habitual utilizado para describir a la amada y en su lugar compone un cuadro dentro del cuadro en cuyo centro está Lisi como foco de luz y color.

1.6. *Sepulcro de su entendimiento en las perfecciones de Lisi* (núm. 462, p. 504). Este otro ejemplo, que guarda alguna semejanza con el anterior, y también de estructura de posible inscripción, está realizado ahora desde la perspectiva de un espectador y revela una gran originalidad en el manejo del cuadro. En el soneto, la voz del poeta se eleva, ya muerto, desde «debajo de esta piedra endurecida» para dejar grabado, donde todos puedan verlo, el rostro de la amada convertido en cuadro. Su organización, a través de sucesivas metáforas, permite construir un rostro sin definir ninguno de los trazos del semblante. Todo se va creando por la intensidad del diferente color desprendido de los fenómenos de la Naturaleza (incendio, nieve, florido, duros Alpes, Oriente y coral) y se potencia así el contraste de opuestos y la vitalidad de lo natural. Extrañamente está ausente toda referencia directa o indirecta al cabello; sin embargo quedan intensificados los rasgos sugeridos gracias a la secuencia de gerundios «fulminando», «matizando» y «hablando» que, progresivamente muestran el proceso activo que ejerce ese incendio desde «las dos esferas breves» hasta conseguir la pintura perfecta que muestra toda la belleza y la vida interior reflejada en ese rostro gracias al gesto. De nuevo el poeta se sitúa como espectador, sufriendo en este caso, y nos muestra un retrato de Lisi pleno de sensaciones.

1.7. *Retrato de Lisi que traía en una sortija* (núm. 465, p. 506). Este ejemplo, que utilizó Pozuelo Yvancos como modelo de estudio entre teoría y praxis en el conceptismo²⁶, manifiesta su originalidad por el soporte en que está construido el retrato. Artísticamente parte de una labor de miniaturista que obliga a utilizar una aguda condensación conceptual. La relación entre la forma circular del anillo, donde está impreso el retrato, se corresponde con la también estructura circular del poema y permite un elaborado y complejo juego de conceptos. En la miniatura del retrato cabe todo el universo, tangible e intangible (luz, Oriente, cielo, estrellas, Indias, fuego, nieve, relámpagos, oro, perlas, diamantes, rubíes y Amor). El contenido del poema recuerda el verso de Pablo de Céspedes, dedicado *A la Pintura*: «Un mundo en breve forma reducido» (LI)²⁷. El rostro de Lisi, transmutado en luz, según potencian las sucesivas formas adjetivales de los cuartetos («ardiente», «resplandeciente», «luciente») referidas al «oro», «luz» y «piel», permite además, adivinar el gesto por «la risa» de los relámpagos carmesíes y manifestar su interior por esa antífrasis de diamantes rubíes con la que pinta el poeta su apasionado gesto, por una parte, y la frialdad con la que actúa contra él, por otra. La originalidad del retrato se basa aquí en su carácter de filigrana, acorde con el gran desarrollo de la orfebrería

26. Pozuelo Yvancos, 1981, pp.40-54

27. Ver Calvo Serraller, 1981, p. 101.

de la época, y, sobre todo, con la capacidad de fundir arte y pensamiento según el neoplatonismo y que Céspedes utilizó para ponderar el valor de una obra de arte como modelo reducido del Universo.

1.8. *Retrato de Lisi en mármol* (núm. 507, p. 535). El madrigal, inspirado en el de Grotto, según señaló Fucilla, y ha estudiado Cristóbal Cuevas²⁸, recrea el proceso del retrato de Lisi para mostrar al fin que el escultor fue más fiel al modelo en su imitación que la Naturaleza en su invención, pues al labrar la estatua en mármol supo captar la dureza de Lisi que, sin habérsela dado la Naturaleza, ella misma se forjó. El artista la labró con la blancura del mármol y la dureza de la piedra, aunque la Naturaleza la hubiese creado en principio con la suavidad del jazmín y la rosa propia de una piedad ya inexistente. Quevedo, a partir del término «figurar», propio de las artes plásticas («trazar un proyecto, establecer los rasgos esenciales que ha de tener el cuadro o la escultura»), expresa la superioridad del artista al «retratar» con toda perfección y aún más «viva» a Lisi que la que proyectó en el original la propia Naturaleza. Así, a partir de la idea de superioridad del arte sobre la Naturaleza, en este caso declarando su absoluta fidelidad, el poema transmite el carácter esquivo de la dama.

1.9. *Autoriza y esfuerza con la descripción misma de dos hermosuras, la segura enseñanza de que la mayor y más durable es la de la alma* (núm. 429, p. 467). Bajo una aparente forma didáctica, el romance representa un curioso ejemplo de retrato doble realizado a partir de las posibilidades que permite la metáfora. Su estructura se corresponde con la de una pintura dual: en la primera tabla, o a un lado, dedicada a Florinda, la descripción se basa en la luz y el movimiento (cabello). Ella se presenta como ejemplo de belleza neoplatónica (metafísica de la luz); de ella parte la luz del Universo, gracias a unos ojos; por ella nace «la risa de la aurora» o, lo que en términos semejantes, consideraba Ficino como «la sonrisa del cielo», conseguida por esa alegría provocada por la luz²⁹. Mediante una gradación descendente sigue con el efecto que provoca la proyección de esa luz: primero, en el firmamento, en las estrellas; después, en el aire (movimiento), hasta, finalmente, descender a la tierra para justificar, en términos pictóricos, cómo «mayo y abril» «están copiando» sus mejillas; y cómo, por imitarlas, las flores «se pintan» y los «floridos prados» resultan «mal imitados borrones». El círculo de luz, envuelve todo su recorrido sin distinguir la copia del original. Frente a esa belleza ideal de Florinda, suprasensible, origen de todo lo creado, descrita sin definir contornos, como en una especie del «smufato» utilizado por Leonardo, la pastora Clarinda se muestra majestuosa «como esfera que se apea», rica en adornos naturales («hecha de las dos Indias») y plena de atractivos sensoriales. El contraste sirve para mostrar el desengaño de lo visible y la eternidad de lo espiritual, al

28. Sobre este tema ver Cuevas, 2002, pp. 73-87.

29. Chastel, 1996, p. 92.

modo en que Tiziano reflejó en su famoso *Amor sacro y amor profano* (primeramente titulado *Belleza sin ornamento y belleza ornamentada*) con el que personificaba los dos conceptos neoplatónicos.

1.10. *Quiere que la hermosura consista en el movimiento* (núm. 321, p. 355). Aunque González de Salas ya adelantó la correspondencia del tema con las ideas de Platón sobre la belleza, tema que interesó a Telesio (como ya ha estudiado la crítica), creemos que también subyace aquí una de las dos concepciones de la estética que se disputaban en las teorías de la época, fundamentalmente italianas. Se defiende en el poema la concepción clásica, representada en España sobre todo por Villalpando (y los seguidores de Vitrubio), en oposición al carácter ideal o intuitivo, representada por Zuccaro y sus defensores. En su Academia matemática se consideraban la medida, proporción y simetría (matemáticas) como la base de una obra de arte. En este soneto Quevedo coincide con las tesis de Villalpando³⁰ en sus *Explanaciones*. Allí pedía que se empleasen en la arquitectura (y en las demás artes) las proporciones perfectas, la reproducción neoplatónica del cosmos y de la figura humana, y se efectuasen las correspondencias de las armonías musicales descubiertas y estudiadas por Pitágoras y Platón, San Agustín y Boecio, por equivaler a las armonías del mundo visible. Nuestro poeta confirma que todas estas cualidades están presentes en su amada. Sin embargo, ni la proporción, ni la simetría ni la armonía explican su belleza. En los tercetos transmite la idea de que la auténtica hermosura está en la vida interior de ella, traducida en movimiento y alegorizada por el fuego. En esa identificación de fuego y vida, que desde la Antigüedad y la Biblia (San Juan) aparecían unidos, y que Paracelso difundió en el Renacimiento, halla el poeta la perfección. Quevedo recurre a los conceptos del arte renacentista para tratar de explicar lo inefable de la obra de arte perfecta. El soneto, que adelanta los de Juan Ramón *Retorno fugaz* y de Dámaso Alonso, *Cómo era*, realizado a partir del juanramoniano, para tratar de definir el arte y para ratificar que la emoción de una obra perfecta no se explica por la teoría sino por el alma que trasciende a las formas. Quevedo, para definir la belleza, utiliza un vocabulario propio del arte (artífice, simetría, armonía), aunque es consciente de que su «matemática» no justifica la atracción de esa belleza.

Si para el pintor renacentista el gran problema era poder retratar lo invisible (la belleza interior, el alma) mediante formas visibles, también el retrato de la mujer en la poesía de Quevedo perseguía componer con formas visibles la belleza interior que representaba el objeto amoroso. Por ello nos parece que se debe tener más en cuenta esta faceta quevediana de tratar de expresar lo inefable en la representación de la belleza femenina (tal como pedían los tratadistas de arte). Porque no sólo la terminología, la consideración de los problemas artísticos, el conocimiento de la técnica, la insistencia en destacar la forma de mirar (fun-

30. Ver Tatarkiewicz, 1991, pp. 264 y ss.

damental en la teoría pictórica), el ensayo de diferentes perspectivas, y la variada estructura de cuadro de sus poemas están presentes en su obra como un elemento más de singularización de su arte, sino también esa inefabilidad de que hablamos y que permite, por tanto, identificar (como hizo Ficino en su pensamiento estético) Belleza con Amor. Al igual que los artistas (desde Botticelli) pintaron unos modelos canónicos de belleza identificada con amor, Quevedo expresó a través de sus retratos su obligado amor por la belleza de la amada.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», en www.cervantesvirtual.com
- Arredondo, M.^a S., «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, 2008, volumen extraordinario, pp. 151-169.
- Calvo Serraller, F., *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Carducho, V., *Diálogos de la pintura*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- Cuevas, C., «Retrato de Lisi en mármol», *La Perinola*, 6, 2002, pp. 73-87.
- Chastel, A., *Marsile Ficino et l'art*, Gènevè, Droz, 1996.
- Gállego, J., *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- Mena Marqués, M. B., «El arte y la fisionomía», en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, pp. 351-371.
- Orozco Díaz, E., «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)», *Actas de la II Academia literaria renacentista. Homenaje a Quevedo*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 416-454.
- Pacheco, F., *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2009³.
- Pérez Sánchez, A., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 2000³.
- Pope-Hennessy, J., *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal, 1985.
- Pozuelo Yvancos, J. M., «Notas sobre la *descriptio* en Quevedo», *Ínsula*, 409, 1980, pp. 1 y 10.
- Pozuelo Yvancos, J. M., «Sobre la unión de teoría y praxis literaria en el conceptismo: un tópico de Quevedo a la luz de la teoría literaria de Gracián», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, julio-agosto, 1981, pp. 40-54.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Rico, F., *Figuras con paisaje*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1994.
- Sebastián, S., *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Tatarkiewicz, W., *Historia de la estética III: la estética moderna (1400-1700)*, Madrid, Akal, 1991.
- Zuffi, S., *El siglo XVI*, Barcelona, Mondadori, 2006.